

**LA MUJER EN TRÁNSITO Y SUS DISCURSOS
SUBVERSIVOS. PENÉLOPE Y SUS PRIMEROS PASOS
HACIA LA EMANCIPACIÓN EN *ADIÓS MARÍA*
DE XOHANA TORRES**

**WOMEN IN TRANSITION AND THEIR SUBVERSIVE
DISCOURSES. PENELOPE AND HER INITIAL STEPS
TOWARDS EMANCIPATION IN XOHANA TORRES'S
*ADIÓS MARÍA***

Ana GARRIDO GONZÁLEZ
Universidad de Varsovia, Polonia
anagagon@gmail.com

Palabras clave: Huérfana de vivos, Penélope, diastratía, emigración, novela rosa, transición de discursos, sujeto cultural

Resumen: La única aportación de Xohana Torres a la novela gallega es *Adiós María* (1971). Esta obra se inscribe en el vértice exacto de la transición de discursos corporales, sociales, espaciales, simbólicos y de edad entre dos etapas históricas y dos procesos migratorios: la emigración a Europa y la emigración interior, del campo a la ciudad. En este artículo analizamos la figura de la huérfana de vivo (una Penélope) a partir de la pugna discursiva ocasionada por la sincronía de lo no-sincrónico. Partiremos del concepto de diastratía de Antonio Gómez-Moriana, lo que nos permitirá comprender como la ironía, la parodia, el sarcasmo o los

dobles sentidos presentes en los discursos de esta novela son síntomas de la grotesca situación en la que vivían las jóvenes de clase obrera de la época y preludio de la Penélope navegante que surgirá, ya en la década de los 90, en la obra poética de Torres.

Keywords: Orphan of living parents, Penelope, diastraty, emigration, romance novels, transition of discourses, cultural subject

Abstract: Xohana Torres's only novel *Adiós María* (1971) falls within the context of the exact midpoint in the transition of corporeal, social, spatial, symbolic and age discourses between two historical stages and two migration processes: the emigration to Europe and the internal migration, from the countryside to the cities. In this paper, we will analyse the figure of the orphan (a Penelope) of living parents, starting from the discursive variance caused by the synchrony of the nonsynchronous. We will start from Antonio Gómez-Moriana's concept of diastraty, which will help us to understand how the irony, the parody, the sarcasm and the double meanings present in this novel are indicators of the grotesque conditions endured by the young women of the working class and a prelude of the navigator Penelope that will appear in the poetics works of Xohana Torres during the nineties.

Mots-clés: Orpheline de vivants, diastratía, émigration, roman à l'eau-de-rose, transition de discours, sujet culturel

Résumé: Malgré son importante contribution poétique et théâtrale dans la littérature galicienne, Xohana Torres n'écrit qu'un seul roman, *Adiós María* (1971). Le roman *Adiós María* de Xohana Torres s'inscrit au croisement exact de la transition de discours corporels, sociaux, spatiaux, symboliques et d'âges, entre deux étapes historiques et deux procédés migratoires: l'émigration vers l'Europe et l'émigration intérieure de la campagne à la ville. Dans cet article nous analyserons la figure de l'orpheline de vivants (une Pénélope) à partir de l'opposition discursive entre la synchronie et la non-synchronie. Nous partirons du concept de *diastratía* de Antonio Gómez-Moriana, ce que nous permettra de comprendre comment l'ironie, la parodie, le sarcasme ou les doubles sens présents dans les discours de ce roman sont les symptômes de la situation grotesque vécue par les jeunes gens de la classe ouvrière de cette époque et le prélude de la Pénélope navigatrice qui surgira dans les années 90 dans l'œuvre poétique de Torres.

CONSIDERACIONES GENERALES

Adiós María de Xohana Torres (1971) es en muchos sentidos una novela atípica y singular dentro del panorama literario gallego. Escrita a finales de la década de 1960, recoge algunas de las características del *nouveau roman* sin caer en sus excesos y aborda el tema de la emigración, pero centrándose en la espera, en Penélope,¹ una figura recurrente en la literatura gallega desde las “viudas de vivos”² de

¹ Este artículo se inscribe dentro de un extenso trabajo de tesis doctoral, en parte centrado en la narrativa de Xohana Torres. Por cuestiones de espacio aquí nos limitaremos a analizar cómo, en nuestra opinión, la parodia y subversión de los discursos sociales y culturales presentes en esta novela son los pasos previos a la Penélope navegante, plenamente emancipada, que surgirá en el poemario *Tempo de ría* publicado por Torres en 1999. Para más información sobre la figura de Penélope en la literatura gallega, las similitudes entre la protagonista de Torres y dicho mito, así como sus lazos con la tradición literaria escrita por mujeres véanse (González Fernández, 2012 y Garrido González, 2015).

² La designación surge con Rosalía de Castro, en su poema: “Pra Habana!”, del libro *Follas Novas*, que publicó en 1885. Esta figura designa a la mujer que espera la vuelta del marido emigrante mientras guarda la casa, cuida a los mayores y cría a los hijos. Sin embargo, en numerosas ocasiones el marido resuelve no volver y crea otra familia. Estas Penélopes surgían de una realidad histórica y la soledad y vulnerabilidad de las gallegas, denunciada como injusticia, fue pronto convertida en fundamento de la nación. Esto llevó a la identificación de la viuda de vivo con Galicia. Se trata pues, en su representación más tradicional, de una metáfora de la nación. La designación “viuda de vivo” está plenamente arraigada en la literatura gallega y en su cultura popular, y de forma semejante, aunque no tan prolífico, en el norte de Portugal (el portugués Joaquim Lagoeiro escribió un romance con este mismo nombre en 1947). En principio la figura hace referencia a la esposa, aunque en ocasiones el papel de Penélope lo representa la madre, como ocurre en algunos textos de Rafael Dieste o en la película *Mama asunción* de Chano Piñeiro (1984). Sin embargo, la realidad migratoria gallega, sin detenerse, ha ido cambiando y surgen otros tipos de viudas que responden a nuevas realidades. Este es el caso

Rosalía de Castro, que Torres actualiza al poner como protagonista de su novela a una “huérfana de vivos”,³ María Briz. Además, y a pesar de la existencia de la mencionada figura y de que desde Rosalía de Castro otros autores han tratado la emigración desde la perspectiva de la que permanece en el lugar de origen, en la idea colectiva del tratamiento de este fenómeno en los años 60, esta seguía contemplándose en clave masculina y desde la visión del que se va. Sin embargo, *Adiós María* está narrada desde el interior de la casa y desde la perspectiva femenina. Es este hecho el que posibilita que las vivencias de María sean a la vez un suceso individual y colectivo que reconstruye el discurso de la emigración gallega. La narradora usurpa los discursos ritualizados presentes en la memoria y el imaginario colectivos, que puestos en boca de quien padece los efectos de la movilidad forzosa resultan irónicos y subversivos (Gómez-Moriana, 2009).

Además, no habla de la emigración a América, un topos con mucho recorrido en el imaginario colectivo, sino de la emigración a Europa de las décadas de 1960 y 1970, con unas coordenadas sociales y políticas ya bien distintas, que favorecen la emigración masiva de las mujeres (Cagiao Vila, 2008), un episodio histórico al que se presta poca atención en los estudios migratorios y aún menos en la creación. A todo esto, aun habría que sumar el hecho de que la protagonista es a su vez una emigrante que ha tenido que dejar a tras su infancia rural para integrarse en la vorágine de la ciudad: “Este run run da vila. / coches / xentes / ruidos / bocinas, tracatrá,

de la novela que nos ocupa, en la que es la hija la que aguarda al cuidado de dos mayores y un niño. Es pues una “huérfana de vivos”, designación que ya utilizó González Fernández (2012).

³ Por primera vez en esta novela hay una persona que se va que es mujer, la madre. Por primera vez la ausencia es plural, masculina y femenina.

pun, pi, ¡pero qué disparate é unha cidá tan chea, que mareo!” (Torres, 1976: 11-12).⁴

Por otra parte, esta novela es un largo monólogo interior en el que

el tiempo del relato no es cronológico. Maxa, hipocorístico de María usado mayoritariamente en la novela, cuenta su historia sin seguir, aparentemente, un hilo conductor. Anticipa sucesos para luego retroceder o hablarnos de su niñez, estableciendo relaciones particulares entre ella y todo lo que la rodea (Garrido González, 2015: 193).

Las únicas referencias temporales consisten en si un hecho es anterior o posterior a uno de los acontecimientos traumáticos que sacuden a la protagonista: la emigración de sus padres y el fuerte golpe que sufre su hermano pequeño por la negligencia de su abuela. Por lo demás, salvo contadas referencias al día de la semana y las frustradas escapadas de los sábados, está detenida en la monotonía.

Otro elemento importante en la novela es la afición a la lectura y a la escritura de la protagonista. Una pulsión que nace de la imposibilidad de escribir cartas sinceras a su madre, pues como “buena hija” de emigrantes no debe preocuparlos. Así, Maxa escribe como desahogo o, a veces, “simplemente porque necesita momentos felices y los busca en los recuerdos, pero sobre todo usa la memoria como aprendizaje” (Garrido González, 2015: 193). Así a lo largo de la novela surgen infinidad de temas y opiniones de distintas voces que María va rememorando. Esta estructura formal y variedad temática,

⁴ «Este run run de la ciudad. /coches / gentes /ruidos /bocinas, tracatrá, pun, pi, ¡pero qué disparate es una ciudad tan llena, que mareo!» (Todas las traducciones son nuestras, A. G. G).

junto al hecho de que la abuela se yerga como elemento represor que no aprueba ni la conducta ni los deseos de su nieta, explica que la novela haya sido clasificada como *bildungsroman* femenino (Bermúdez Montes, 2002), *quest romance* feminizado y crítica al franquismo (Rodríguez Rodríguez, 2009), se haya señalado su gran carga social, su innovación formal...

En este artículo no pretendemos poner en entredicho ninguna de estas clasificaciones, pero sí centrarnos en cómo la identidad en construcción de la recién estrenada adolescencia de María, se articula no tanto por los hechos vividos, que son más bien pocos, sino por la rememoración de toda una polifonía de voces y discursos sociales presentes en la novela y sus implicaciones en las categorías del espacio y el tiempo. Es decir, en nuestra opinión, para analizar desde una perspectiva múltiple y compleja esta novela es necesario tener en cuenta que “la dimensión social o diastatía constituye un complemento esencial a la conjunción de las dimensiones temporal y espacial (diacronía y diatopía) que revela el término cronotopos en su etimología” (Gómez-Moriana, 2009: 102).

Bajo nuestro punto de vista, el largo monólogo interior de Maxa no son solo sus opiniones. Es cierto, como señala Marisol Rodríguez Rodríguez, que “escribir y ver escritos sus pensamientos le otorgará a Maxa la libertad de expresar su propia opinión: “[V]ou quedar mellor se o escribo todo” (2009: 101). Sin embargo, el monólogo interior de Maxa está sobre todo constituido por la yuxtaposición de discursos contradictorios y contaminaciones discursivas que al ser rememorados y analizados construyen la identidad de María y, a su vez, diagnostican la situación de crisis social y personal que viven ella y los que la rodean, pues permiten una “lectura sintomática” (Gómez-Moriana, 2009: 113). De esta forma la narradora, que quiere ser escritora y escribe, cumple a la perfección con la función que Gómez-Moriana reserva para la literatura: “somete a examen

crítico, sopesa y contrasta sus discursos, ofreciendo así una imagen plural y contradictoria de la sociedad que los genera y soporta” (2009: 104-105).

Es, como veremos, el personaje femenino protagonista el que al reflexionar sobre sí mismo y sobre el contexto en el que se inscribe, consigue visualizar el conflicto latente entre pasado y presente e incluso futuro. Por último, utilizar la perspectiva de las teorías sociocríticas para analizar esta obra nos parece pertinente, pues en ella también se produce un fuerte choque entre la sociedad tradicional y los nuevos tiempos, generando distintos discursos que se cruzan y que son incapaces de dialogar unos con otros. Como han demostrado Edmond Cros y Gómez-Moriana, los discursos del orden social antiguo, es decir, los “aún vigentes”, “no del todo obsoletos”, coinciden en el mismo tiempo y espacio con los discursos emergentes, “los ya en vigor”, aunque pertenezcan a dos periodos y sistemas de pensamiento muy distintos.

LAS TRANSICIONES DE MARÍA BRIZ

La novela se inscribe en el vértice exacto del tránsito —corporal, social, espacial, simbólico, de edad, etc.—, pues María Briz, tras una infancia rural, apenas estrena la pubertad en un espacio en transformación que deja de ser aldea para convertirse en el suburbio obrero de una ciudad que crece de la mano del desarrollismo franquista. Un mundo en transformación entre dos etapas históricas: preindustrial y agraria vs industrial y capitalista.⁵ Además, Maxa vive estos cam-

⁵ Nótese que Galicia, en términos generales, fue industrializada muy tardíamente. Hecho que se ha tratado en infinidad de obras, por ejemplo, *O atraso económico de Galicia* de Xosé Manuel Beiras (1972).

bios inmersa en dos procesos migratorios que fueron, en muchos casos, simultáneos dentro de una misma familia: las migraciones a Europa y al interior, del campo a la ciudad. Conviven pues en esta novela elementos de un pasado muy reciente que se va y empieza a sentirse como anacrónico (el mundo rural tradicional) con otros que apuntan a un futuro que entra (el desarrollismo franquista y el incipiente capitalismo) que ya ha producido algunos cambios y se hace notar, pero que aún está en vías de formación (Gómez-Moriana, 2009: 113). Estos últimos empieza a difundirse a través de la televisión, la publicidad, la literatura etc., hasta ser interiorizados por los individuos que poco a poco sucumben ante la presión social de las nuevas “formaciones discursivas” camino de ser ritualizadas (Gómez-Moriana, 2009: 105). Así, el regreso de la familia Briz de los pisos de protección oficial de la ciudad a la vieja casa de Cantador es criticado por los amigos “Ai, Inés, Román, qué humor, por unha banda a gastar o lombo na cidá e pola outra, galiñeiro e repolos, sí que está boa a cousa, eso pasou á historia, tendes un gusto, por Dios, ni que fora aquilo un pazo” (Torres, 1976: 10).⁶ Además, María Briz, como sujeto transindividual “cristaliza el conjunto de sus frustraciones y aspiraciones sobre sus discursos, discursos que a su vez transcriben las condiciones particulares de la inserción de ese grupo en la historia” (Amoretti, 1992: 116). En el caso de María la clase obrera excampesina:

Eu ben entendo por onde vai ese asunto do sentimento,
ten o seu qué o campo, chega un home do choio e colle

⁶ “Ai, Inés Román, qué humor, por un lado, a dejarse la espalda trabajando en la ciudad y por otro, gallineros y repollos, estamos buenos, eso pasó a la historia, tenéis un gusto, por dios, ni que fuera aquello un palacio”.

un raño, remove o sulco, tomates, allos, cebolas, ou dí simplemente, “Ai, ollade, xa están a florecer as primeiras dalias” (Torres, 1976: 10).⁷

Tras la emigración la vida de María ha quedado en suspenso a la espera del retorno. La casa familiar ya no es el vergel edénico de sus recuerdos de infancia, aunque por momentos la protagonista sea capaz de encontrar refugio en la naturaleza. Cantador es ahora una prisión. Sin los padres, todo el peso de la casa ha caído sobre María, que ya no tiene tiempo de asistir a las clases de secretariado. La ciudad, en la que podría ver a sus amigos y moverse con libertad, resulta por una parte inalcanzable y por otra es el reino del consumismo. Solo el muelle y el mar llegan a mencionarse como espacios de liberación, de viaje. El cuerpo de Maxa, que también está en tránsito, parece haber detenido su desarrollo por culpa del exceso de trabajo y la profunda soledad que la consume. Por otra parte, la elección como protagonista de una adolescente no puede ser de ninguna manera casual. En Maxa se nos muestra un conflicto generacional y cultural que se suele relacionar con los cambios surgidos a partir de la Transición española pero que, como observamos en el cruce discursivo en la novela, se empiezan a gestar bastante antes a raíz, por ejemplo, de la ya mencionada incorporación masiva de la mujer a la emigración o de que a jóvenes inteligentes como Maxa se les abra el mundo laboral para algunos empleos considerados acordes a su género y clase. Hechos *de facto* que chocan con la ideología

⁷ “Yo entiendo bien por donde va ese asunto del sentimiento, el campo tiene su algo especial, llega un hombre del trabajo y coge un rastrillo, remueve el surco, tomates, ajos, cebollas, o dice simplemente, ‘Ahí mirad, ya están floreciendo las primeras dalias’”.

trasnochada, conservadora y misógina del franquismo, verbalizada en esta novela a través del personaje de la abuela. Maxa vive la pugna discursiva de estos dos periodos histórico-sociales y ha de enfrentar la “sincronía de lo no sincrónico” (Cros, 2002).

Cabe señalar también que las expectativas de Maxa no tienen cabida en ninguno de estos dos mundos y choca tanto con el discurso tradicional y misógino de su abuela, que le adjudica el rol de cuidadora del hogar y la mantiene en casa, como con el discurso de la *modernidad* del incipiente capitalismo, que le deja solo entreabrir sus posibilidades relegándola a una profesión con marca de clase que ni siquiera parece poder llegar a alcanzar: secretaria último modelo.

La abuela Inés no puede entender por qué su nieta lee, escribe y quiere ser secretaria. Como ya hemos señalado en un artículo anterior (González, 2015), en nuestra opinión, Maxa es una de esas protagonistas-lectoras que se convierten en una de esas “mujeres raras”, desviadas de la norma, de las que hablaba Martín Gaité en *Desde la ventana*. Para la abuela el único lugar posible para María es en casa cuidando de la familia y en concreto de su hermano pequeño (un bebe) ¿para qué cualquier otra cosa si

O porvir é dos homes, dos homes, as mulleres non pintamos nada, nada, dime nena, para qué vas mollándote ao Instituto si non botas unha man na casa con tanta historia, tí sempre preferiche as cousas raras, [...] esta nena tan sabichosa que quere comprender os eclipses do sol (Torres, 1976: 105).⁸

⁸ “El porvenir es de los hombres, de los hombres, las mujeres no pintamos nada, nada, dime nena, para qué vas mojándote al Instituto si no echas una mano en casa con tanta historia, tu siempre has preferido las cosas raras, [...] esta niña tan resabida que quiere comprender los eclipses del sol”.

Nótese las frases hechas y sentencias que usa la abuela para mortificar a Maxa y como estas verbalizan el discurso de la Sección Femenina de Falange.

Además, Maxa es permeable, interioriza estos conflictos que no sólo se observan en el diálogo de sordos que protagonizan Maxa y la abuela sino también a partir de los propios conflictos internos del personaje. Maxa se construye a sí misma transitando entre discursos y opiniones, reflexionando. Así, por ejemplo, reproduce para su persona el discurso de la moral del trabajo, para luego apostillar el sentido de sus palabras: “Maxa, como calquera filla de veciño cando hai que cumprir cumple e punto en boca, non faltaría máis, *total, ninguén defende aos probes*”(Torres, 1976: 78-79).⁹

LA REGURGITADORA DE DISCURSOS

Todas estas transiciones mencionadas en el apartado anterior no se comprenden de forma global sin tener en cuenta los múltiples discursos que se cruzan en la novela y la labor de parodia, subversión y cambio connotativo que la narradora ejerce sobre ellos: el discurso juvenil con su idiolecto específico, el discurso publicitario en general y el de la televisión en particular que penetran en las clases populares; el discurso cultural que repite la palabra ajena a través de dichos y frases hechas; el ya mencionado discurso misógino y represor que a través de la abuela evidencia la voz de la Sección Femenina de Falange; el discurso de la novela rosa que María parodia y ridiculiza retorciendo su lenguaje específico hasta convertirlo en una caricatura de las carencias y miserias de la mujer de clase obrero-campesina; el

⁹ “Maxa, como calquera filla de veciño cando hai que cumprir cumple e punto en boca, non faltaría máis, *total, nadie defiende a los pobres*” (subrayado nuestro).

discurso cristiano que María utiliza para describirse a sí misma y a su situación como un Cristo crucificado o una madre dolorosa, que denotan a un tiempo sumisión y antirreligiosidad... La protagonista juega con los distintos significados del lenguaje porque:

El texto literario es pues polisémico (o connotativo, no denotativo) y mimético o ficcional, lúdico; un como si (*als ob*) capaz de enfrentarse lo mismo con la norma lingüística que con la lógica de lo “real”. Es por ello tan erróneo convertirlo en texto denotativo y tratarlo como si fuera un documento social, monosémico, como retirarle todo sentido y reducirlo a su pura “técnica verbal”, o a la sociología de la producción y circulación del escrito como mercancía (Gómez-Moriana, 2009: 104).

Así, junto a las distintas voces y discursos presentes en el monólogo de María, y gracias a sus sutiles apreciaciones e ironías, aquí y allá surgen en la confrontación discursiva multitud de temas: la emigración, la falta de empleo, el alcoholismo, los vertederos incontrolados, las carencias de las escuelas, la hipocresía de los político y las buenas palabras vacías del clero y, las conversaciones sobre política, la misoginia en el discurso de algunas mujeres, la explotación, los enchufes, los créditos, las casas de acogida, la vida acomodada de los oportunistas, los militares y sus hijas que estudian en Cristo Rey y se casan con otros militares, la importancia de la belleza en la mujer para poder tener el matrimonio como opción de supervivencia... Todas estas escenas, discursos y diálogos juntos reconstruyen los años finales de una dictadura en los que reina el desasosiego y el cambio:

Algo raro está pasando en Cantador, algo raro no mundo pasa hoxe, é que hai asuntos que non ocupan o lugar debido, pero claro, eu nin quito nin poño. Hai un gran desacougo, unha reforma en todo e ben mirado non será nada malo saber dunha vez para ónde imos coller. Precisamente o cura do extrarradio é un home de ideas avanzadas, ¿sabedes o que dixo?, Quedan anulados paseos de imáxenes porque neste barrio tan probe hai moitas cousas que airear denantes de bandeiras (Torres, 1976: 84).¹⁰

Veamos pues algunos ejemplos, que no serán todos los que quisiéramos por falta de espacio. Maxa deconstruye la memoria colectiva de la emigración que se verbaliza como un hecho *natural*, al reproducir el discurso de los principales interesados en la movilidad como entrada de divisas en el país y apaciguadora de protestas por escasez de empleo: “pero por eso ningún morre, tanto agoiro por algo natural, si sempre temos que estar preparados para un viaxe longo” (Torres, 1976: 118).¹¹ Las frases hechas de la cita no muestran lo que el sujeto piensa pues, como ha señalado Cros, son un mecanismo de reproducción de la palabra ajena, aprendida, que se usa como un resorte, sin pensar en ella, son “las formas imper-

¹⁰ “Algo raro está pasando en Cantador, algo raro en el mundo pasa hoy, y es que hay asuntos que no ocupan el lugar debido, pero claro, yo *ni quito ni pongo*. Hay una gran intranquilidad, una reforma en todo y bien mirado no será nada malo saber de una vez para donde vamos a coger. Precisamente el cura del extrarradio es un hombre de ideas avanzadas, ¿Sabéis lo que dijo?, Quedan anulados paseos de imágenes porque en este barrio tan pobre hay muchas cosas que airear antes de banderas”.

¹¹ “Pero si por eso nadie muere, tanta angustia por algo natural, si siempre tenemos que estar preparados para un viaje largo”.

sonales que caracterizan las repeticiones explícitas de la doxa, los tópicos, los clichés, los ideologemas, todos los cuales representan el estrato más visible de la instancia regida por el sujeto cultural” (Cros, 2003: 20-21).

Así mismo, los tópicos y frases hechas sobre la emigración presentes en esta novela, reproducen a nuestro juicio, la “ética del trabajo” tal y como la define Zygmunt Bauman (2009: 36) pues, aunque el autor emplea este concepto para hablar de la ideología moral que sustentó los cambios en la vida comunitaria producidos por la primera industrialización, este concepto es aplicable a la Galicia del desarrollismo, que vive con atraso la industrialización y la emigración campo-ciudad.

El franquismo había fundado el capitalismo con la separación “entre la producción y el hogar: lo que significó, al mismo tiempo, la separación de los productores de las fuentes de su medio de vida” (Bauman, 2009: 37) y convirtió el trabajo en algo rutinario, alejado del sentido que le daba la comunidad. Junto a esto, naturalizó un discurso puesto al servicio de una ética moralista que animaba a no claudicar ante la dureza del trabajo y las nuevas condiciones laborales que este conllevaba, combatiendo las posibles consecuencias de la “dislocación, desligamiento, desintegración y desarraigo (así como de los desesperados intentos de religamiento, reintegración y rearraigo)” (Bauman, 2009: 36), para así “forzar o inspirar a los obreros fabriles a ejecutar ‘tareas fútiles’ con la misma dedicación y abandono con la que acostumbraban a desempeñar su ‘trabajo bien hecho’” dentro de su comunidad (Bauman, 2009: 38). Una nueva modernidad sólida, que implicaba una nueva aprensión espacio-temporal en la cual el emigrante era el eslabón más débil: el más alejado de su entorno y el más aislado.

Por otra parte, el largo monólogo interior que es *Adiós María*, puede resultar contradictorio porque Maxa contrapone al discurso de

la “ética del trabajo” (que ella misma verbaliza) su pareja contraria, el relato de los específicos casos concretos de fracaso migratorio que la rodean: su abuelo regresa de la emigración a América “morro hoxe morro mañá” (Torres, 1976: 50).¹² O Pastoriza, un vecino, ha muerto solo y trastornado en Stuttgart. Con estas pequeñas historias el valor connotativo de las frases hechas y el discurso de la emigración “natural” se vuelve burdo, simplista y hasta cruel. Además, Maxa, con algunos comentarios refuerza, marca, apostilla el carácter irónico de su discurso; “si sempre temos que estar preparados para un viaxe longo, *aquí non pasa nada*” (Torres, 1976: 118).¹³ Así con su ironía, Maxa lleva a cabo, en palabras de Gómez-Moriana,

la operación más importante que realiza la literatura desde muy antiguo —y bajo muy diversas formas— sobre los usos (socialmente) regulados de los lenguajes. lenguajes: rompiendo las fronteras de las formaciones discursivas pertenecientes a los diferentes campos del saber, como también de las relativas a los campos de la creencia y de las más diversas prácticas sociales (política, jurídica, económica, administrativa), la literatura somete a examen crítico, sopesa y contrasta sus discursos, ofreciendo así una imagen plural y contradictoria de la sociedad que los genera y soporta (Gómez-Moriana, 2009: 113).

¹² “Me muero hoy me muero mañana.” Nótese que en gallego esta frase puede tener un significado literal (persona al borde de la muerte) o —como frase hecha— irónica (persona hipocondríaca). Maxa apuntilla e ironiza con el doble sentido de las palabras.

¹³ “si siempre tenemos que estar preparados para un viaje largo, aquí no pasa nada” (subrayado nuestro).

Ese *aquí no pasa nada* de Maxa implica que no siempre esta situación de emigración endémica se resuelve del mismo modo y en otro lugar puede o ha podido tener otra respuesta. El discurso de Maxa —elaborado por una joven que habla desde el interior de una casa, de una familia obrera, en un suburbio, con un abuelo ex-emigrante fracasado y sus padres en Francia es un discurso descriptivo, identitario y memorialístico pero que desde la voz irónica de la adolescente se convierte también en subversivo.

Otro lenguaje usurpado por María en la novela, con el que se pone de manifiesto la situación particular de las *maxas de la vida*, *las penélopes* de incierto futuro, es el de la contabilidad. María, tras recibir una carta de sus padres, echa cuentas sobre los salarios y gastos de ambos, haberes y deberes (con los que da cuenta también de la situación social durísima que vive el emigrante y la presencia de exiliados españoles en Francia). Luego, usando ese mismo código de la contabilidad, pasa a contar el número de jóvenes que como ella aguardan y han tenido que renunciar a sus sueños para trabajar aún más duro. Así, Maxa hace más evidente la otra cara de la emigración, el valor que esta se cobra en vidas humanas:

Veñá, vou contar a bulto, Maxa está en Cantador e logo haberá por exemplo dúas maxas en tal e cinco en cal, dez por cada pobo e cen por vila. Veña, enriba, crece rápidamente o feixe. Dous milleiros de maxas ascondidas por unha capital e non é esaxerar, maxas altas e baixas gordas frácas fraquísimas [...], maxas por lexións, adiante maxas da vida soedosa coma eu, algunha desas maxas pismelgas que xa esqueceron o secretariado, francés, inglés, Haber e Debe, porque rotundamente todo non pode ser así de golpe que outras obrigacións máis importantes ocupan o lugar da taquimecanografía e de estenografía, que esto

último cuentan que é de moito, moitísimo porvir (Torres, 1976: 77).¹⁴

Antonio Chicharro señala que

la literatura no refleja, pues, lo real ni inscribe pasivamente el discurso social, sino que lo textualiza, lo pone en ficción, lo desplaza, constituyéndose así en un dispositivo interdiscursivo e intertextual que absorbe y vuelve a poner de modo específico y singular las representaciones de lo real presentes en el “ya allí” del discurso social (2012: 8).

La novela de la que nos ocupamos no se corresponde sin más la sociedad de la época. El monólogo de María trasciende la realidad que la rodea con la construcción y deconstrucción de las palabras y de los conceptos que encierran, con su valor connotativo: su pesimista y derrotado abuelo es *nigromante*, su hermano pequeño Salvador Eulogio (nótese el nombre compuesto), que de no ser por la emigración de los padres sería el mimado de la casa, es *el petigrí...* Maxa, literalmente, nos regurgita los anuncios publicitarios,

¹⁴ “Venga, voy a contar al montón, Maxa está en Contador y logo habrá por ejemplo dos maxas en tal y cinco en cual, diez por cada pueblo y cien por villa. Venga por encima crece rápidamente el fajo. *Dosmil maxas escondidas por una capital* y no es exagerar, maxas altas y bajas gordas flacas flaquísimas [...], maxas por legiones, adelante maxas de la vida solitaria como yo, alguna de esas maxas como un palillo que ya olvidaron el secretariado, francés, inglés, Haber y Deber, porque rotundamente todo no puede ser así de golpe otras obligaciones más importantes ocupan el lugar de la taquimecanografía y de estenografía, que esto último cuentan que es de mucho muchísimo porvenir”.

los refranes y frases hechas que ha interioriza viendo la televisión, escuchando a su abuela...

qué fantástico refresco da gusto tener sed, estamos en el Pirineo de Lérida para hacer la prueba del detergente Ariel, Yo sí yo sí yo sí como con patatas, *Un veterano sabor un veterano sabor un veterano* ooo sabooooor, todos a sonreír con los anuncios (Torres, 1976: 152).¹⁵

Los eslóganes publicitarios, enunciados unos detrás de otros con atropello dan idea de la veloz penetración de la nueva sociedad de consumo y su superficialidad, pero también de la precariedad con la que viven los Briz: la receta del caldo gallego de la televisión, que tanto enorgullece a la familia en un principio, se convierte en frustración y desilusión cuando ven que lleva un montón de ingredientes que ellos nunca han visto o no pueden, por economía, echar al caldo.

Ya hemos señalado que el discurso del poder de la década de los años 60 reproduce la “ética del trabajo” tal y como la define Bauman (2009: 36) pues estaba muy en la línea de la idea de austeridad y sacrificio por el que abogaba la dictadura franquista y que recaía con especial furia sobre la mujer que, en nombre de Dios y la familia, debía ser devota, abnegadísima y convertir la casa en un hogar agradable.

Por otra parte, esa idea de abnegación y entrega tenía muchas connotaciones religiosas. Las abnegadas Marías son legiones, las

¹⁵ “qué fantástico refresco da gusto tener sed, estamos en el Pirineo de Lérida para hacer la prueba del detergente Ariel, Yo sí yo sí yo sí como con patatas, *Un veterano sabor un veterano sabor un veterano* ooo sabooooor, todos a sonreír con los anuncios”.

“maxas da vida soedosa” (Torres, 1976: 77)¹⁶ que María Briz cuenta a bulto. Son cientos en cada pueblo, miles en cada ciudad y como la Virgen han de entregarse en cuerpo y alma a sus hijos y sacrificarse por sus familias como Cristo lo había hecho en la cruz. La religión sustentaba el discurso de la dictadura, por eso, no es casualidad que Maxa, para subvertir el lugar que ocupaba en el imaginario colectivo, suma la emigración a una larga lista de tragedias cíclicas, porque la historia se repite: «logo resulta que a emigración é igual [...] as sete pragas de Exipto, [...], a terra prometida, Goliat e David, Nerón camándula matando inocentes e a gargallada limpa [...] o Pilatos así como así a lavarse tan ricamente as mans» (Torres, 1976: 52).¹⁷ Del mismo modo, Maxa se siente una virgen coronada con espinas de humedad soledad y silencio: “Maxa de Contador virxe e muda, si me paro a ver, agora mesmo teño o humedén, a soidá, o silencio metido como espiñas, estou morta no sábado, qué quedará mañá” (Torres, 1976: 135).¹⁸

La protagonista otorga valores nuevos a los códigos de usos más cotidianos, por ejemplo, como ya hemos señalado, el de la contabilidad, pero también, entre otros, el lenguaje religioso. Maxa utiliza las palabras con las que se sustenta el discurso del poder de esta época, pero las transforma en subversivas al mostrar con ellas su padecimiento y las lacras de la sociedad de la década de 1960. Así, Maxa codifica las constantes quejas de su abuela, en una tarde de

¹⁶ “maxas de la vida solitaria”.

¹⁷ “entonces resulta que la emigración es igual [...] las siete plagas de Egipto, [...] la tierra prometida, Goliat y David, Nerón vividor matando inocentes a carcajada limpia [...] o Pilatos lavándose las manos.”

¹⁸ “Maxa de Contador virgen y muda, si me paro a ver, ahora mismo tengo la humedad, la soledad y el silencio metido como espinas, estoy muerta en el sábado, qué quedará mañana.”

sábado, como una letanía religiosa (que anticipa la intención de la abuela de rezar con ella el rosario) y el hecho de usurpar el lenguaje religioso provoca un contraste grotesco:

Escribo.

Título: *Ladaíña con chuvia*.

Primeiro aviso: Maxa non xogues coa xerra que vas rompela e na tenda non as regalan, leva tento, logo diras que a culpa non é túa.

Segundo aviso: Maxa esquecínete da roupa do fondal, as camisas, a ver.

Tercer aviso: Maxa, ese neno que chora todo o día, pero que mandanga estás feita [...]

Xa non escribo máis, Dios, qué vida, cando rematará todo esto [...]

O abó, botando grolos (Torres, 1976: 134).¹⁹

Maxa regurgita también el discurso de la sociedad de la época sobre cómo son las mujeres. Reproduce las manidas frases que la sociedad repite y que las dibujan como cotillas preocupadas solamente por las recetas de cocina, las revistas, el peso propio y el de las vecinas y con apenas temas de conversación salvo los ya mencionados y la vida de las princesas de las monarquías europeas:

¹⁹ “Escribo/Título: Letanía con lluvia. /Primer aviso: Maxa no juegues con la jarra que la vas a romper y en la tienda no las regalan, ten cuidado, luego dirás que la culpa no es tuya. /Segundo aviso: Maxa te olvidaste de la ropa que está en la hondonada, las camisas, a ver. /Tercer aviso: Maxa, ese niño que llora todo el día, pero que mandanga estas hecha [...] /Ya no escribo más, Dios, qué vida, cuando terminará esto, [...] /El abuelo, tomando.”

Dúas mulleres soas son o colmo [...] Dúas mulleres xuntas, recetas de cociña, o bacallau [...] As mulleres, revistas, Hola, Garbo, La femme elegante. Dúas mulleres, tres mulleres xuntas falarán de modas [...] Unha, dúas, tres mulleres, todas as mulleres acabarán falando do seu peso, [...] Fulanita está feita unha vaca [...] Suma e sigue, cousas do mundo adiante, reis raínas (Torres, 1976: 14-15).²⁰

Pero Maxa apostilla el discurso y todos los temas antes mencionados se convierten en muestra del estrechísimo mundo en el que viven las mujeres de su clase: “A ver ¿de qué poden falar as mulleres modistas coas mulleres de profesión labores da súa casa?” (Torres, 1976: 16). Ironizando este discurso la protagonista pone en evidencia la falta de formación de las mujeres de su clase social y cómo, por supuesto, solo puede hablar de las cosas que rodean su pequeño universo o de los productos de entretenimiento que el franquismo publicita para ellas. Además, en medio de un discurso lleno de trivialidades afloran otros temas más serios, pues surgen en las conversaciones, las carencias económicas y afectivas: pocas veces pueden comer carne y no pueden dar a sus hijos zumo de naranja o plátanos como la televisión predica, no pueden decidir sobre su propia maternidad porque los métodos de planificación familiar son nulos, les preocupa la situación de abandono en la que creen que el divorcio podría dejar a una mujer sin recursos propios. La

²⁰ “Dos mujeres solas son o colmo [...] Dos mujeres juntas recetas de cocina, o bacalao [...] Las mujeres las revistas Hola, Garbo, La femme elegante. Dos mujeres, tres mujeres hablarán de modas [...] Una, dos, tres mujeres, todas las mujeres acabarán hablando de su peso, [...] Fulanita está hecha una vaca [...] Suma y sigue, cosas de otros lugares del mundo, reyes reinas.”

narración resulta, de nuevo, muy contradictorio porque muestran los distintos discursos a los que da voz un mismo individuo y que evidencian el “sujeto cultural” tal y como lo define Cros:

¿e qué me dis de Claudina?, nin andar xa, ten unha barriga tremenda [...] bueno tamén ésa a onde pensa chegar, non me digas, a fillo por ano, unha coella, eso non é ter reponsabilidá, o home, menudo vampiro, así está ela de anucida, claro claro, si non pode repoñerse (Torres, 1976: 15).
... Ai, os homes, si poidesen collerían unha e deixarían outra cunha fíclidá espantosa, menos mal que nós, neso do divorcio, estamos protexidas polo Estado... (Torres, 1976: 15).²¹

Sin duda la situación de la mujer es un tema crucial y los comentarios sobre su vida continuaran aquí y allá a lo largo de la novela. Tanto sobre la mujer en el hogar como sobre trabajadora. Surgen, por ejemplo, las diferencias salariales: “Eu sairei polas trecemil/Inés as novemil” (Torres, 1976: 80).²²

Por último, merece la pena destacar también como el lenguaje habitual de Maxa es el de una ventrílocua, pues tras los modos de hablar de María encontramos voces muy distintas y contradictorias. Por una parte, María usa giros y expresiones propias de los ado-

²¹ “¿y qué me dices de Claudina?, ni andar puede ya, tiene una barriga tremenda [...] bueno a ver esa a donde piensa llegar, no me digas, a hijo por año, una coneja, eso no es tener responsabilidad, el marido, menudo vampiro, así está ella falta de espíritu, claro claro, si no puede reponerse. ...Ahí, los hombres, si pudiesen cogerían una y dejarían otra con una facilidad espantosa, menos mal que nosotras, en eso del divorcio, estamos protegidas por el Estado...”

²² “Yo ganaré unas trece mil/Inés unas nueve mil.”

lescentes de su época para hablar consigo misma o con su amiga Nola o para dirigirse al lector con el que se confiesa y al que habla como a los amigos que poco a poco, por el trabajo en casa, ha dejado de ver o no ha llegado a tener. Por otra parte, como ya hemos señalado, el lenguaje de María está plagado de sentencias, refranes y frases hechas similares a las que la abuela usa para mortificarla y que actúan como una tecnología del poder.

“LA CAMPESINA QUE LLEGÓ A PRINCESA CON UNA CARTERA DE LAGARTO VERDE”

La clase trabajadora en general y las mujeres en particular vivían en la década de 1960, durante la dictadura franquista, una situación insostenible por lo que la dictadura buscó fórmulas para entretener a la población y modos de suavizar su monótona vida. Una de estas estrategias fue la traducción de los *creadores de luminosa literatura*, obras de temas exóticos o bélicos (para exaltar implícitamente el heroísmo de los vencedores), que permitían la evasión del lector hacia lugares alejados de la realidad social de la España del momento, y que por lo tanto eran una suerte de *literatura amable*:

Es Barcelona la que se convierte en adelantada de las traducciones y es Janés, principalmente, quien se encarga de ofrecernos las “primicias” de escritores amables, *creadores de luminosa literatura*, como llegaría a denominarla el I.N.L.E. en aquella época. Estos, entre otros, son principalmente: Baring, Benoit, Du Maurier, La Roche, Maugham, Zilahy, Cecil Roberts, Vicky Baum, Pearl S. Buck, stefan zweig, que inundan prácticamente el mercado nacional (Álvarez Palacios 1975: 18).

En *Adiós María*, Xermán, el inmaduro y vividor hermano mayor de María, lee las historias de vaqueros de Zane Grey y María y su amiga Nola se intercambian novelas exóticas de Pearl S. Buck²³ y los fotorromances de Corín Tellado. Literatura inofensiva. Aunque estas últimas, las novelas rosas, presentaban heroínas cuyo comportamiento no se correspondía con la moralidad franquista, pues tenían relaciones prematrimoniales, viajaban y en general daban tumbos por la vida hasta, eso sí, reconducir su vida gracias a un buen matrimonio. Estas historias, en las que la protagonista acababa casada con un galán multimillonario, ya fuera en los libros, las radionovelas, el cine o la televisión eran el único modo que las mujeres de la época conocían de trasgredir su clase y el espacio de la casa y dejar atrás la monotonía, el tedio y la dureza de su vida diaria. Era el único medio que se publicitaba. Sin embargo, aun cuando constituyeran un modelo contracultural no podemos considerarlas, bajo ningún concepto, subversivas. La dictadura franquista mantuvo con ellas tolerancia y doble moral. Lo cual tampoco era tan extraño si consideramos que, aun estando fuera de la ética católica de la época, demostraban ser una herramienta idónea para entretener y evadir a las mujeres. Sin por ello cuestionar en ningún momento los roles de género. Las novelas rosas eran opio para las que tenían por profesión *sus labores*:

La novela rosa era un modelo contracultural (aun cuando hegemónico en cuanto a su consumo masivo) que se resiste a ser fagocitado por la cultura de la abnegación. [...]
Cuando no todo podía resolverse con una sonrisa, como

²³ Autora romántica y de temas asiáticos que es desde sus comienzos una de las influencias de la novela rosa (Martínez Peñaranda 2006: 417-418).

pedía desde la Sección Femenina Pilar Primo de Rivera, allí estaban los ritos privados, las ficciones de la canción, de la novela, del cine. [...] Vidas alternativas, expuestas y representadas, ante una vida real y pública que no ofrecía más que desolación y muerte (Romano, 1999: 89-90).

Maxa, ella que es una chica rara y un ser deseante, cuando ve frustrados incluso aquellos sueños posibles para la hija lista de una familia trabajadora (llegar a ser secretaria modelo) echa mano del último recurso que le queda: utilizar la imaginación, la literatura, para salir de su letargo. Así, como la joven de su época que es, empieza a imaginar, en el delirio que le provoca una fuerte anemia, ser presentadora de televisión, la protagonista de una novela rosa e incluso la nueva Corín Tellado. Maxa esboza el argumento de una novela rosa como final de *Adiós María* en busca de un final feliz.

Nos presenta la única manera que conoce, que ha visto sobre el papel, que permite a la mujer de su momento ir más allá de la vida que el género y la clase le marca, pero lo hace desde una posición muy semejante a la que plantea Martín Gaité en *Desde la ventana* (1987: 102-111).

La escritora entendía el éxito de novelas sentimentales entre las mujeres lectoras como secuela directa de su encierro en el espacio doméstico y falta de otros proyectos vitales. A pesar de entender las razones de tal éxito, la escritora critica a los maestros de las grandes novelas realistas por representar a la pasión, y, en muchos casos, el amor adúltero, como la única vía de huida del vacío de la rutina cotidiana y del llamado “tedio femenino” (Garrido y Moszczyńska, 2015: 388).

Así, la convalecencia tediosa de María termina en parodia feroz de las novelas rosa y de sus escritoras. Si a lo largo de la novela el tono irónico está presente siempre el final muestra una escena sarcástica, patética y delirante.²⁴ Maxa se adentra en su mundo interior imaginario y hace apología, en apariencia, de las novelas rosa frente al cruel y triste relato realista de la pobre adolescente de familia proletaria y emigrante: “Xa me diredes a ónde vou parar si eu escribo unha historia anémica, non vaíamos a amolar a xente con problemas alleos, vellas á husma, vellos en silencio, lampazos nas orellas” (Torres, 1976: 177).

Sin embargo, el código usurpado de la novela rosa va a cumplir una doble función que nada tiene que ver con vanagloriar este género. Por una parte, Maxa sitúa al lector ante la finalidad alienante de la novela romántica, cuyas escritoras saben dar las píldoras justas de ilusión y fantasía a las gentes del pueblo que, como ella, sufren y necesitan evadirse:

Ou non, nada de tele, afínome e fágome escritora, novelista, esa Corín Tellado ¡o que ela vende! ¡o que sabe de amor!, para min que viaxóu de lo lindo, unha mina a conto do enguedello, a min a cousa paréceme do máis fácil, o que lle pasa a esa muller é que ten moita sicoloxía da xente coma nós, xente que cando chove ten humedén na casa e si ventea entrará o norde mesmo por debaixo das portas, sabe o que queremos e o que non temos, o que temos pero non queremos, o que sentimos, o que desexamos (Torres, 1976: 175).²⁵

²⁴ Por este motivo dedicamos un apartado entero de este artículo a la parodia de la novela rosa.

²⁵ “O no, nada de tele, me afino y me hago escritora, novelista, esa Corín Tellado ¡lo que ella vende! ¡lo que sabe de amor!, para mí que viajó de lo lindo, una mina

Maxa sarcásticamente dialoga con el lector al anunciar la gran novela rosa que va a escribir ella que pertenece a la clase a la que Tellado vende sus libros, y que tantos datos tiene de primera mano “o choio está feito” (Torres, 1976: 175).²⁶ Así, abandona su propio relato biográfico para dar paso a la historia escrita por Mariquiña Briz (diminutivo más apropiado para una señorita de bien, escritora de novela rosa). Nótese que el cambio hipocorístico denota, en gallego, un cambio de clase social.²⁷

De este modo Maxa vive su propia novela *amable* como chica humilde que llega a escritora de novela rosa, y muestra al lector, como final de *Adiós María*, el epílogo de la narración que está escribiendo. De este modo, Maxa consigue un *happy end* para *Adiós María*, al tiempo que el mismo texto de la novela rosa, dentro de la novela realista, sirve para repasar y ridiculizar todos los códigos y tópicos del género.

a cuenta del enredo, a mí la cosa me parece de lo más fácil, lo que le pasa a esa mujer es que tiene mucha sicología de la gente como nosotros, gente que cuando llueve tiene humedad en casa y si tira el viento entrará el norte incluso por debajo de las puertas, sabe lo que queremos y que no tenemos, lo que tenemos, pero no queremos, lo que sentimos, lo que deseamos.”

²⁶ “El curro está hecho”.

²⁷ En dicho cambio se suele producir también un cambio de idioma, una castellanización del nombre gallego: Mariquita. Suponemos que Torres no ha querido introducir castellanismos en su novela. Por otra parte, como ya hemos señalado (2015) las escasas veces que Maxa usa su nombre completo, María Briz, tienen connotaciones de emancipación, que parten del uso del apellido pues en la página 50 de la novela se usa también el nombre Mariquiña pero sin apellido, por lo que allí la connotación del nombre en diminutivo hace sentirse a Maxa como una niña de la que los vecinos se compadecen. Además, en *Adiós María*, Maxa reflexiona sobre el valor emancipador de las palabras cuando convence a sus compañeros de clase de poner nombre y apellido, León Canela, al perro callejero que recogen y lavan para regalar a la maestra.

Por otra parte, Maxa recupera su propia voz usurpando el código de la novela romántica pues, como veremos a continuación, la protagonista de Mariquiña, Graciela, no cumple con el canon. La protagonista no es guapa porque sí, es una campesina desnutrida que sufre los efectos del trabajo duro y que está sola al cuidado de sus hermanos. Graciela, que es un personaje minuciosamente diseñado, es otra *maxa de la vida*. Maxa, que escribe sólo para ella, para desahogarse, porque ni siquiera puede enviar cartas sinceras a su madre, se apropia de un género marginal para recuperar su voz. En un principio Mariquiña nos presenta, tres posibles argumentos, muy similares, que repiten el consabido argumento de chica que se pierde por culpa de un galán, pero acaba, después de varias peripecias, con fortuna y un buen matrimonio. Los argumentos son inverosímiles y denotan la influencia de los anuncios televisivos y de la economía de consumo: la protagonista de la novela rosa se hace rica porque encuentra petróleo en el huerto o porque empieza a vender limones a una marca de refrescos. Además, Mariquiña juega con la distinta carga connotativa de algunas palabras que en principio son sinónimas. A una misma persona (el amante) se le aplican dos adjetivos aparentemente iguales pero que no denotan lo mismo, uno (el habitual en el código de la novela rosa) es un adjetivo amable y cariñoso: *pillabán*.²⁸ El otro es negativo y equivalente a un defecto o insulto: sinvergüenza. Los dos adjetivos confrontados denotan el rol desigual de género, pues la actitud de don Juan es lícita para el varón, pero en la mujer un defecto.

Por otra parte, como los posibles argumentos de su novela resultan inverosímiles Mariquiña, como don Quijote, busca las similitudes entre la vida real y las novelas románticas para, en teoría, demostrar al lector que es posible alcanzar una vida rosa. Sin embargo,

²⁸ Pillo, pícaro.

los contados casos en los que la vida real y el argumento de novela coinciden no pertenecen a la esfera social de Maxa, y resultan grotescos por la exageración y la toma de elementos de otras épocas. Así, la protagonista rememora el día de la boda de cuento de hadas de la hija del dueño de la fábrica, en la cual obligaron a su altísimo abuelo obrero a vestir de escudero a la entrada del banquete:

cando casou a filla do da fábrica do Káiser, ao vello fixérono poñer de escudeiro á porta, o Káiser que mide un metro noventa, de maceta, uniformado de moito guirlandeado e vinte camareiros da capital viñeron ex profeso para servir a esmorga, ela vestida de princesa con coroa, a ver se é inventar ou non é inventar, que todo inflúe somentes con que o vexas unha vez na vida (Torres, 1976: 176).²⁹

Además, y a mayores de la anacronía y patetismo de la puesta en escena del enlace, la misma Mariquiña señala, aun cuando lo haga para justificar su verosimilitud, que es un hecho que sucede *unha vez na vida*.

La novela rosa nada tiene en común con el mundo cotidiano de Maxa, aun cuando la protagonista sea una chica pobre, está fuera de las convenciones sociales, contexto espacial e incluso temporal de sus lectoras (los modales del amante a veces se parecen más al refinamiento medieval que a la década de 1960, en España). De

²⁹ “cuando se casó la hija del dueño de la fábrica del Káiser, al viejo lo hicieron ponerse de escudero en la puerta, que mide un metro noventa, de maceta, uniformado de mucho guirnaldeo y veinte camareros de la capital que vinieron ex proceso para servir al jolgorio, ella vestida de princesa con corona, a ver si es inventar o no es inventar, que todo influye solo con que lo veas una vez en la vida.”

esta forma en *Adiós María* sucede algo semejante a lo que Gómez-Moriana nos comenta del *Quijote* que surge

al colocar los sueños épico-caballerescos de su conflictivo héroe frente a personajes de ficción que comparten tiempo, espacio y condición social, con el tiempo, espacio y condición social de sus lectores inmediatos. La distancia irónica anula así la distancia épica, y el contraste grotesco (2009: 107).

En el caso de *Adiós María* el contraste grotesco surge al situar una protagonista que sí es del espacio, el tiempo y la clase social de Maxa y no cumple con el canon de mujer de la novela rosa. Si la presentación de este tipo de obra que hace Maxa es irónica el epílogo de Mariquiña es grotesco desde su encabezado: “*A campesina que chegou a princesa cunha carteira de lagarto verde* (epílogo somentes)” (Torres, 1976: 178).³⁰

La narradora juega con el valor polisémico y lúdico que tienen las palabras en la literatura (Gómez-Moriana, 2009: 102), con “cartera” y “lagarto”. Por una parte, puede tratarse de una *princesa* moderna, una suerte de Barbie con una cartera de lagarto verde, vestida al estilo de las nuevas tiendas de moda que Maxa ha descrito. Por otra parte, ella ha podido llegar a ser princesa gracias a la cartera del lagarto verde (el amante) que está llena de dinero. Ya hemos visto que Maxa contrasta las palabras “pillabán” y “sinvergüenza” y, aunque “lagarto” no sea un adjetivo común para designar al hombre sinvergüenza, “lagarta” sí lo es para la mujer. Esto hace resaltar aún más la marca de género que tienen algunos adjetivos y que

³⁰ “*La campesina que llevo a princesa con una carteira de lagarto verde* (Epílogo solamente)” (Torres, 1976: 178).

ella subvierte. Gómez-Moriana (2009: 104) señala como el juicio de valor, que aparentemente afecta sólo a uno de los discursos que la novela contrasta, los enfrenta en realidad a los dos en contraste grotesco. Pues bien, la narradora de *Adiós María* hace esto mismo al contraponer el discurso de la novela romántica y el de la realidad cotidiana, pero el juicio de valor está implícito en el cambio connotativo de las dos palabras sinónimas y en el hecho de que la novela rosa use solo uno de ellos de modo eufemístico.

Con respecto a la protagonista femenina del relato de Mariquiña Briz, esta no es ni pálida, ni frágil, ni bonita como manda el canon, se sale del imaginario establecido por la novela rosa. Graciela, la protagonista es una campesina solitaria que cuida de sus siete hermanos (nótese el tono de exageración que Maxa imprime a la novela en relación a su propia vida), con la voz rota por el cansancio y la helada, con la cara “apedrada”, adjetivo inexistente en gallego que la narradora inventa y que parece connotar no solo que su rostro esté estropeado por el trabajo sino también que la vida la ha hecho dura como la piedra. Además, la protagonista trata al amante, Héctor, con desconfianza y de malas maneras, es la actitud de alguien que conoce la dureza del mundo:

—¿Eres tí, Graciela, sigues lavando sachando limpándolle os mocos aos teus irmáns? Pero qué espanto, cómo aguantas. —Si home sí, e menos chungas, dixo Graciela coa voz algo escachada da fadiga e a xiada, pero qué ves físgar que xa non seipas, ademáis á hora do traballo punta, os nenos pedíndome a manduca, lisca, aínda teño que plantar tomates (Torres, 1976: 179).³¹

³¹ “—¿Eres tú, Graciela, sigues lavando, cavando, limpiándole los mocos a tus hermanos? Pero que espanto, como aguantas. /— Sí hombre sí, y menos chungas,

Igual que hacía Mariquiña Briz en su descripción de la novela romántica, Graciela juega, en su discurso, con los dobles sentidos, pues insta al amante a que se vaya porque tiene que “agachar o lombo”³² que en gallego puede significar trabajar o mantenerse sumiso.

En conclusión, la descripción, modo de hablar y actitud de Gabriela no pertenecen al código de la novela rosa y resultan grotescos:

—Amor, atende.

—Héctor, contra, que non son unha pedra, non me tentes, tí nin atas nin desatas, tí esres rico, eu xa ves, os papis polo mundo a diante, sete irmáns que caben debaixo dun canastro, estóu acomplexada, déixame xa que teño moito que agachar o lombo.

Graciela tiña a cara apedrada do vento e do sol, e con vinte anos. Non embargantes os ollos eran dúas luminarias do amor por el. Estaba o que se di perdida, iba cair dun intre a outro (Torres, 1976: 179).³³

El amante, sin embargo, apenas es descrito, se limita a no entender porque la muchacha trabaja tanto, a derretirla con su mi-

dijo la Graciela con voz algo cascada de fatigas y heladas, pero que vienes a cotillear que ya no sepas, además a la hora de trabajo punta, los niños pidiéndome la manduca, pírate, aún tengo que plantar tomates.”

³² Encoger la espalda.

³³ “— Amor, escucha. /— Héctor, caray, que non soy de pedra, no me tientes, tu no atas ni desatas, tu eres rico, yo ya ves, los padres por el mundo adelante, siete hermanos que caben debajo de un cesto, estoy acomplejada, déjame ya que tengo mucho que trabajar. / Graciela tenía la cara *apedrada* del viento y del sol, y con veinte años. Sin embargo, los ojos eran dos estrellas por la luminaria de su amor por él. Estaba lo que se dice perdida, iba a caer de un momento a otro.”

rada magnética y a soltar un “amor” o un “peque” aquí o allá. Él resulta un ser estrambótico y parece tonto. Ella es capaz de darse finalmente cuenta, solo por la forma de observarla, de que Héctor tiene intención de casarse. El matrimonio como final feliz recupera el lenguaje religioso, es un milagro, un extraño suceso fuera de toda lógica, pero el discurso de Graciela no es el de una amante enamora que alcanza la plenitud con el enlace. Incluso la romántica escena final del beso entre amantes es grotesca pues Graciela choca y se despatarra al tirarse en brazos de su amante. El gran final de la novela de Mariquiña Briz no es romántico, sino práctico e interesado. Una especie de transacción económica con la que Graciela ha cambiado de clase social y podrá tener el paraíso que vende la novela rosa:

Dios sempre escoita: Era un milagre baixado do ceo.
Caíu nos brazos do amador, lixeira, fráxil, esmendrellada,
leda. Ao fin co príncipe iba ter fartura, sofás, moblebar-bar,
piscina, coche, tocadiscos, cassette, criada, calcio para os
dentes picados polas caries, ferro, froita, e a vivir a vida.
Fin (Torres, 1976: 179).³⁴

Por supuesto, Maxa celebra el futuro éxito de su novela, no podía ser de otra forma, como si de un anuncio televisivo se tratase, es la perfecta diva de la novela rosa celebrando el triunfo con un whisky: “Brava, bravísima María. Despóis bebo un güisqui on the

³⁴ “Dios siempre escucha: era un milagro bajado del cielo. Cayó en sus brazos de amador, ligera, frágil, desparramada. Al final con el príncipe tendría de todo, sofás, mueble-bar, piscina, coche, tocadiscos, casete, criada, calcio para los dientes picados por las caries, hierro, fruta, y a vivir la vida. Fin.”

rocks” (Torres, 1976: 179).³⁵ Maxa crea una distancia irónica con los discursos de la modernidad y consigue desacralizarlos. Los anuncios no tienen la capacidad real de cambiar el mundo que la rodea y de nuevo ve frustrado su *happy end* con la última frase de la novela, cuando el abuelo interrumpe sus sueños: “–Maxa, escríbelles alá, dilles que o de sempre por non variar” (Torres, 1976: 179).³⁶

¿QUIÉN ES MARÍA BRIZ? CONCLUSIONES

Adiós María de Xohana Torres se centra en la situación durísima que vive la mujer que se ha quedado sola a consecuencia de la emigración, convertida en Penélope, pero no para en metáfora de la nación subalterna como se ha hecho incontables veces en la literatura gallega, sino para mostrar que detrás de esas figuras *penelopianas* hay cuerpos, hay mujeres (González Fernández: 2012). Algo semejante a lo que había hecho Rosalía de Castro en la sección dedicada a las *viudas de vivos* de *Follas novas*. En este sentido Maxa es también antecedente de la Penélope navegante, la que ya no espera y se echa al mar, ese “yo también navegar” que surgirá años después en la obra de Xohana Torres y será retomado durante la década de los 90 por poetas como Chus Pato o Ana Romaní (Garrido González, 2015: 184).

Maxa aún no navega, pero ya muestra el deseo de transgredir los estereotipos, y límites, de género y clase que condicionan su vida. Aunque con la emigración de los padres y el comportamiento de la abuela vea frustrados sus deseos de convertirse en secretaria, ella sueña con ir más lejos aún: presentadora de televisión, escritora de

³⁵ “Brava, bravísima María. Después bebo un güisqui on the rocks. Fin.”

³⁶ “–Maxa, escríbeles a los de allá, diles que lo de siempre por no variar.”

novela rosa... Y, sobre todo, sentada en el puerto sueña con viajar y conocer otros mundos.

Esta novela no es solo un friso de la sociedad franquista o una novela de autoformación. La novela de Torres no se puede comprender globalmente sin contemplar, como subraya Gómez-Moriana (2009: 99), las dimensiones social, temporal, espacial y el hecho de que, aun al ser un largo monólogo interior, son muchas las voces y discursos presentes en el texto. Así, por ejemplo, es el momento histórico en el que se centra la novela, que es además contemporáneo al proceso de creación, el que impone un final abierto. Las jóvenes de clase obrera con una cierta formación, que vivían los años finales de la dictadura, los efectos de la emigración y residían en una ciudad gallega en proceso de industrialización no podían tener un *happy end*. La vía de la novela rosa era la única presente en el imaginario colectivo como posibilidad de cambio de estatus social a través del matrimonio con un hombre rico. De ahí la necesidad de parodiarla hasta lo grotesco, de eliminarla como posible final. Las *Maxas de la vida* sí podían sin embargo tomar consciencia, construir una nueva memoria colectiva y prepararse para escribir un futuro que aún estaba en blanco. Sus vidas estaban marcadas por la transición y la incomunicación fruto de la “sincronía de lo no sincrónico” (Cros, 2002), del choque entre dos períodos históricos que son irreconciliables.

Algo cambiaba en Cantador y en el mundo, aunque había cambios, en el caso del sujeto femenino, que no acaban de resolverse. Maxa quiere llegar a ser María Briz, una mujer con nombre y apellidos, con futuro e independencia, pero no encuentra una salida por lo que recurre a la ironía, al sarcasmo, a dar otro uso a los códigos cotidianos y hasta a convertirse en Mariquiña Briz escritora de novela rosa. Todo en busca de un camino que no encuentra y que pone de manifiesto el gran laberinto que fue el final de la dictadura para las chicas raras que se preguntaban: ¿hacia dónde camino?

María se construye entre el discurso casi feudal de la abuela, que le otorga el papel de *ángel del hogar*, la propaganda televisiva de la perfecta ama de casa, los anuncios de la nueva sociedad de consumo, la naturalización de la emigración.

La subversión de los discursos nos permite observar el proceso de toma de consciencia de Maxa, hecho que anticipa la posibilidad de una nueva Penélope emancipada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ÁLVAREZ PALACIOS, Fernando (1975), *Novela y cultura española de postguerra*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo EDICUSA.
- AMORETTI, María (1992), *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- BAUMAN, Zygmunt (2009), *Comunidad: en busca de seguridad en un mundo hostil*. Jesús Álbore, Madrid: Siglo XXI.
- BERMÚDEZ MONTES, Teresa (2002), *Unha lectura de Adiós María de Xohana Torres*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- CAGIAO VILA, Pilar (2008), “Una perspectiva histórica de la emigración de las mujeres”, *Acogida: Cuaderno de la emigración española y el retorno*, pp. 2-8 <http://www.espanaexterior.com/upload/pdf/50-acogida4.pdf>, [13.10.2014],
- CHICHARRO, Antonio (2012), *Entre lo dado y lo creado. Una aproximación a los estudios sociocríticos*. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.
- CROS, Edmond (2003), *El sujeto cultural: Sociocrítica y psicoanálisis*, Medelliñ: Fondo editorial Universidad EAFIT.
- GARRIDO, Ana; MOSZCZYŃSKA-DÜRST, Katarzyna (2015), “De tu ventana a la mía, de Paula Ortiz: memoria, amor y género”. En CALDERÓN, Aránzazu; KUMOR, Karolina;

- MOSZCZYŃSKA-DÜRST, Katarzyna (eds.) *¿La voz dormida? Memoria y género en las literaturas hispánicas*. Varsovia: Biblioteka Iberyjska, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.
- GARRIDO GONZÁLEZ, Ana (2015) “Las chicas raras no tienen voz. Una interpretación de *Adiós María* de Xohana Torres”, Varsovia: *Itinerarios*, 21, junio 2015.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2012), “La ausencia y la espera de la mujer sola como afirmación en Rosalía de Castro y Xohana Torres”. En PERAL CRESPO, Amelia; ARRÁEZ LLOBREGAT, José Luís (coords.) *Del instante a la eternidad: Exégesis sobre “la espera” en la escritura de mujer*, Alacant: Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 93-110.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio (2009), “Diastratía: valor operacional de un concepto”, Varsovia: *Itinerarios*, 10, pp. 95-118.
- LAFORET, Carmen (2001), *Nada*. <http://www.espanaexterior.com/upload/pdf/50-acogida4.pdf> [13.10.2014].
- MARTÍN GAITE, Carmen (1987), *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MARTÍNEZ PEÑARANDA, Enrique (2006), “Marisa Villarde francos y los años de la radio”, *ARBOR* Ciencia, Pensamiento y Cultura CLXXXII, pp. 719.
- McDOWELL, Linda (2000), *Género identidad y lugar: un estudio de las geografías feministas*. Traducción de Pepa Linares. Madrid: Ediciones Cátedra.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Marisol, (2009), *Feminismo e innovación en la narrativa gallega de autoría femenina: Xohana Torres, María Xosé Queizán, Carmen Blanco y Teresa Moure*. <https://researchspace.auckland.ac.nz/bitstream/handle/2292/5836/02whole.pdf?sequence=6>.

- ROMANO, Marcelo, (1999), “*El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité”, *Revista letras*, Curitiba: Editora da UFPR, 51, pp. 79-92.
- TORRES, Xohana (1976), *Adiós María*, Vigo: Ed. Castrelos.